

1899

(Wolfram, Philipp)

Das Lebenswerk Johann Sebastian Bachs.

In demselben Grade als unsre heimische Tonkunst sich durchrang und von Sieg zu Sieg vorschritt über fremde Kunst, — in demselben Maße stieg höher das Gestirn des Meisters, dessen Todestag nun anderthalb Jahrhunderte hinter uns liegt. Ja, der „musikalische Wundermann“ Johann Sebastian Bach ist geradezu „die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes“, lehrt uns Richard Wagner. In einer Zeit, wo äußerlich von deutschem Wesen kaum mehr etwas zu bemerken war, von der in Livree und Uniform, Zopf und Perücke gekleideten Gestalt des deutschen Bürgers bis zu seiner Sprache, die die Gedanken in halb französischen Floskeln verbarg, in einer solchen Zeit gedieh das Lebenswerk des deutschesten Meisters, das nach außen völlig unbeachtet blieb.

Der deutsche Geist aber — er lebte, und er sollte glänzend seine Auferstehung feiern. Er trat „aus dem Mysterium jener wunderbarsten Musik, seiner Neugeburtsstätte, hervor“. Und es kam eine Zeit, da braust er einher in den Dramen unsrer großen Dichter, wie er säuselt und webt in Webers träumerisch ahnungsvollen, in Schuberts zärtlich sehnsüchtigen, hoffnungsfroh geschwellten Weisen. Er tritt mächtig in die Erscheinung in den Werken unsrer großen Denker, er weist nach oben in dem kindlich frommen Händefalten eines Ernst Moritz Arndt, wie er donnert und wettet in der Beethovenschen Symphonie. Und diese Emanation des deutschen Geistes ward begleitet von dem Donner der Befreiungskriege.

Der deutsche Geist feierte auch endlich äußerlich glänzend seine Auferstehung und stellte monumentale Siegessäulen hin — im Bayreuther Werke, wie im neu-erstandenen Deutschen Reich! Sein guter Genius, unser Johann Sebastian Bach, kämpft diesen Kampf und feiert diesen Sieg in seinem eigensten Lebenswerke mit. Besser: seine und seiner Jünger Bemühungen, die Hülle zu sprengen, den Stein vom Grabe zu heben und die fremden Schergen in Nacht und Schlaf zu versenken, sind vorbildlich für das Vordringen und den Sieg des deutschen Geistes, des Deutschtums.

* * *

Am 31. Juli 1750 verkündigte der Pastor von der Kanzel der Kirche zu St. Thomae in Leipzig, daß Joh. Sebastian Bachs „entseelter Leichnam heutiges Tages christlichem Gebrauche nach zur Erde bestattet“ worden sei.



Und im „Leichenbuche“ ist die nachlässige, ungenaue Notiz zu finden: „1750 Freitag den 31. Julii. Ein Mann 67 Jahr, Hr. Johann, Sebastian Bach, Cantor, an der Thomasschule, starb ♂ (Dienstag) 4 R.(inder)“.

Zugleich mit dem Toten wurde das in thüringischen Dörfern und Städten, sowie in der Stille des Thomaskantorats gereifte Lebenswerk des Meisters eingesargt. Und wie später dessen Grab, Gebeine und Asche einem noch kläglichern Lose als dem der Vergessenheit anheimfielen — sie mußten mit vielen anderen ein Straßenfundament abgeben, indem der Johannis Kirchhof zum größten Teil in eine öffentliche Verkehrsstraße umgewandelt wurde — so verfielen entweder die kostbaren Manuskripte des Meisters der Vergessenheit, oder sie wurden verstreut oder auch vernichtet. Nur 7 Hefte Klavier- und Orgelsachen waren durch den Stich veröffentlicht. Ueber dem Stiche des 8., der „Kunst der Fuge“, blühte der Meister sein bereits geschwächtes Augenlicht fast völlig ein und starb nach einer mehrmaligen Augenoperation kurz vor Abschluß dieser Arbeit hin. Die Familie mußte die gestochenen Kupferplatten als Kupfer wieder verkaufen, nachdem sie mit dem Erlös aus jenem Meisterwerke nicht einmal auf die Kosten des Kupfereinkaufs gekommen war. Endlich eine Kantate, die sogenannte „Wahl-Kantate“, hatte seinerzeit der damit gefeierte Mühlhauener Rat drucken lassen. Sonst war von des Meisters Werken nichts veröffentlicht. — Diese fünf Passionen, fünf Jahrgänge Kantaten, Messen, Festmusiken, weltliche Kantaten, Kammermusiken, Orchestermusiken, Klavier-, Orgel- und sonstige Instrumentalwerke — sie wurden zunächst vererbt, wie altes Hausgeräthe. Wurde hier von einem pietätvollen Sohne ein Teil gewissenhaft verwaltet, so wurde von einem mehr und mehr entartenden Sohne ein anderer Teil allmählich gewissenlos verschleudert. Für manches wurden alte, mit Staub und Moder kämpfende Schulschränke der Rettungshafen, vieles verfiel dem Untergang; es wurde wohl gar pfundweise dem Krämer als Dütenpapier verkauft oder auch zum Verkleben von Baumschäden verwendet.

Das Bach noch zu seinen Lebzeiten hie und da bewilligte Epitheton „groß“, welches trotz der hyperbolischen, renommistischen, also undeutschen Ausdrucksweise jener Zeit doch einen tieferen, wahren Sinn zu bergen schien, ist fast stets auf den — allerdings epochemachenden — Klavier- und Orgelkünstler zu beziehen. Da aber im allgemeinen der Virtuosenruhm früher abblüht, als der Komponistenlorbeer, so kann es uns nicht wundern, wenn in einer späteren Zeit unter dem Ausdrucke „der große Bach“ häufig der berühmte, mit Erfolg komponierende Bach, nämlich der Sohn Philipp Emanuel, verstanden wird, über welchen bekanntlich Joseph Haydn höchst respektvoll sich äußert, indem er ihm die ehrenvolle Stellung eines Familienoberhauptes zuweist, die mittlerweile wir wiederum dem „Papa Haydn“ zugewiesen haben. Haydn sagt von Philipp Emanuel Bach, dem hervorragendsten Schöpfer der neuen Sonate und Symphonie: „Er ist der Vater, wir sind die Buben.“

Der Großmeister Johann Sebastian Bach hingegen ward als Komponist wenn überhaupt, so recht niedrig eingeschätzt. Wenn der Verfasser des „kritischen Musikus“ (1737–40), Johann Adolf Scheibe, derb sagt, Bachs Satzweise sei „verworren und schwülstig“, sie sei „ebenso mühsam wie vergebens“, und Bach sei der „Lohenstein der Musik“, so kann Mizler selbst im offiziellen Nekrolog einen leisen Tadel nicht unterdrücken, indem er Bachs Melodien als „sonder-

bar“ bezeichnet. Als Fugenmeister läßt man Bach noch einigermaßen gelten, wiewohl er auch da meist nur mit Leuten zusammengenannt wird, die tief unter ihm stehen, wie Telemann, oder die man als Komponisten längst nicht mehr kennt. Die Beherrscher der öffentlichen Meinung schweigen sich nicht selten gänzlich über ihn aus, ja sie versetzen ihm wohl auch gern hinterrücks eins, wie Mattheson, der als eine Art Lessing der Tonkunst auftretende, sehr häufig aber mehr als „Messing“ sich ausweisende Kritikus jener Zeit. Eine Stelle, die sich im Vorbericht zu seiner „Ehrenpforte der tüchtigsten Kapellmeister, Komponisten“ 2c. findet, in welcher den „vornehmen musikalischen Prinzen“ Händel und Telemann „mittelmäßige Notenhelden und Mixtur*)junkern“ gegenübergestellt werden, ist zweifellos mit auf unseren Bach zu beziehen, der denn auch wirklich nicht diese „Ehrenpforte der Musiker“ passieren darf, während neben jenen vornehmen Prinzen Esel und Lämmer in Menge hindurchgetrieben werden. — Solcherlei Anschauungen wirkten noch lange nach, und selbst zu einer Zeit, als der Meister längst eifrige Anwälte in der Öffentlichkeit gefunden hatte, konnte man, wie in der Allg. Musikal. Zeitung noch um die zwanziger Jahre, darüber debattieren, ob die Werke wirklich lebendigen Kunstwert besäßen.

Es war allerdings die Zeit, wo Rossini die Leier zur Hand genommen hatte und selbst einen Beethoven noch seinem eigenen Volke entfremden konnte!

Nur eine bescheidene musikalische Korporation hatte und bewahrte eine Ahnung von der Größe des deutschen Meisters. Diese Korporation war selbst in jenen späteren Zeiten ziemlich deutsch verblieben, wenn auch ihre Kunstübung in der Zeit der Aufklärungsperiode bedeutend zurückgegangen war und sich verflacht hatte. Sie stand eben durch die zumeist am deutschen Kirchenliede groß gewordene deutsche Orgelkunst, die fremdem Wesen am wenigsten Eingang gestattet hatte, in einer gewissen geistigen Beziehung zu ihm. — Das waren die Kantoren und Organisten namentlich kleinerer, nicht mit einer Oper gesegneter Städte, auch die mancher großen Stadt, soferne sie sich nicht, wie etwa Bachs Amtsnachfolger in Leipzig, der italienischen Kunst in die Arme geworfen oder sich von ihr mürbe hatten machen lassen. Das waren die Kirchenmusiker der Flecken und Dörfer, wo Kantor und Lehrer, oft in einer Person vereinigt, noch heute nicht selten ein gutes Stück deutschen musikalischen Idealismus repräsentieren. Das waren endlich die direkten Orgelschüler Bachs, die ihrem „Schlagetreu“ blieben. — Neben der Ehrfurcht gegen den Meister im Herzen hegten sie in ihrem Orgelpulte manches seiner Orgel- und Kirchenchorstücke in Abschrift und retteten es in eine bessere Zeit mit mancherlei Legenden über den Orgelgewaltigen, der ihnen wie mit übernatürlichen Kräften ausgestattet schien.

Aus ihren Reihen sollten auch die Signale zum Kampfe und Siege des deutschen Kunstwerkes ertönen!

Im Jahre 1802 erschien das ebenso liebevoll und enthusiastisch als einsichtsvoll geschriebene Buch des Göttinger Universitätsorganisten und Musikdirektors Johann Nicolaus Forkel. Forkel entstammte einem thüringischen Dorfe, verbrachte seine Schuljahre zum großen Teile auf der Chorempe neben der Orgel, gab auch, wie ehemals sein geliebter Meister, mehrere Jahre Gastrollen als Chorknabe in Büneburg. Er stand als Mann noch mit den ältesten

*) Mixtur = ein Orgelregister.

Söhnen Bachs in mündlichem Verkehr, wie „beständigem Briefwechsel“. Er war ein eifriger Sammler Bachscher Musik und nebenbei einer der hervorragendsten Musikhistoriker. Der geradezu jugendlich feurige Eifer, die nicht selten bedingungslose Hingabe Forkels an sein Ideal Bach, der ihm ein „Dichter in Tönen“ und nicht bloß ein Fugenmeister war, — in jener Zeit! — sollen ihm heute um so höher angerechnet und gedankt werden, als es, scheint's, zum guten Tone der neueren Musik-„Wissenschaft“ gehört, den holden Wahn, ohne den bekanntlich nichts, wenigstens nichts Großes gelingt, den edlen, feurigen Enthusiasmus, wenn nicht auszumerzen, so doch auf ein richtiges „Normalmaß“ zurückzuschneiden.

Forkels Begeisterung und Einfluß sind die meisten Bach-Unternehmungen jener Zeit zuzuschreiben: von dem ersten deutschen Drucke des wohltemperierten Klaviers an, dessen Säkularfeier wir heuer begehen, und manchen anderen Verlagsunternehmungen bis zu dem Plane, die H moll-Messe, dieses alle Chorwerke überhaupt, wie die kirchlichen Tonwerke aller Zeiten gleich einem Kölner Dome überragende Werk, zu veröffentlichen, ja — bis zur Stiftung einer „Bach-Gesellschaft“ in England und einer dort, im Lande Händels, allerdings sehr verfrühten Subskriptionseinladung zu einer Gesamtausgabe der Werke Bachs.

Als Gipfel vereinzelter Bestrebungen jener Zeit, Bachsche Partituren in die klingende Wirklichkeit umzusetzen, muß die Wiedererweckung der Matthäuspassion aus einem hundertjährigen Schlummer bezeichnet werden. Der Berliner Singakademie, die sich seit 1794 an Bachschen Chorsachen versucht hatte, ja sie mitunter, wie Zelter schreibt, „fleißig übte“, gebührt dieser Ruhm. Daß sie sich dazu des Taktstabes des jugendlich lebhaft für das Werk eintretenden Felix Mendelssohn, des Schülers Zelters, versicherte, gereichte der Aufführung wie Aufnahme des Werkes zum entschiedenen Vorteile. Wenn die Matthäuspassion auch vorerst mehr sehen bewundert, als wirklich geliebt ward, so ward sie doch nach längeren oder kürzeren Zeiträumen immer wieder einmal aufgeführt und auch an anderen Orten versucht, während der Johannispassion, die 1833 Kopenhagen mit der Singakademie auführte, anscheinend in Berlin eine zweite Grablegung bereitet ward; sie schlummerte dort abermals 50 Jahre.

Daß Bach eine Art musikalischer Nationalheiliger im Sinne Forkels sei, ahnte man nun auch bald bei den Kunstbiktaturen der großen Städte, etwa mit Ausnahme von fast ganz Süddeutschland und auch mit Ausnahme — der Leipziger. Die Leipziger bekehrte Mendelssohn erst allmählich völlig zu dem Propheten ihrer Vaterstadt. Als Bundeszeichen erhielten sie dafür einen Bachs Andenken gewidmeten „zierlichen Stein“, wie Mendelssohn schreibt, von diesem gesetzt. In Süddeutschland tritt namentlich Frankfurt für die Bachbewegung ein. Und hier darf auch der Professor Thibaut in Heidelberg nicht vergessen werden; Thibaut, der da mit seinem Heidelberger Dilettantenchore Bachsche Choräle studierte und in seiner Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst“ trotz seiner (später in Heidelberg epidemisch werdenden) Händelbegeisterung auch manches schöne Wort für Bach übrig hat. *)

Wie seinerzeit Mendelssohn im Konzertsaal, so war der Berliner Musikprofessor M. B. Marx in den Druckereien, den Verlagsanstalten, der Presse thätig,

*) Die mehr als halbhundertjährige „Händelsucht“ ist dort jetzt einem hoffentlich ewig begeisterten „Bachantentum“ gewichen.

um die Bewegung in Fluß zu erhalten; er war ihr Anwalt zugleich von der erhöhten Warte der großen zeitgenössischen Kunst aus, namentlich des späten Beethoven, der bekanntlich in seinen letzten Werken mancherlei Geistesverwandtschaft mit unserem tiefsinnigen Meister zeigt. Nebenbei machten sich als eifrigste Sammler Bachscher Manuskripte verdient: in früherer Zeit der Hamburger Musiklehrer und spätere Bibliothekar der Berliner Singakademie *Georg Böllhau* († 1836) und dann der hochgeschätzte Sänger, Gesangslehrer und spätere Direktor des Münchener Konservatoriums *Franz Hauser* († 1870 in Freiburg).

Aber — die Zeit der Erfüllung war für unsern Meister noch nicht gekommen!

Es war die Anstrengung schlechtweg aller Musiker und „Musikgelehrten“ nötig, um diese Hauptsäule unsrer deutschen Tonkunst zu heben und hinzustellen als Siegessäule gegen alle Andersgläubigen! Wie ein Wunder kommt es uns vor, daß dies wirklich gegen die zweite Hälfte des Jahrhunderts gelang! Wir erleben in dem zerrissenen Deutschland das erhebende Schauspiel der Einigkeit der deutschen praktischen und theoretischen Musiker aller Schulen und Bekenntnisse, als es endlich galt, ihrem „größten musikalischen Dichter und größten musikalischen Deklamator“, wie ihn Forkel gepriesen hatte, zu huldigen und mit einer Gesamtausgabe sein Reich zu begründen. Das berührt uns heute wie eine Prophezie auf die Einigung der deutschen Stämme und die Gründung des Deutschen Reichs. Der Bedeutendste aus der Schumannschen Schule, *Johannes Brahms*, hatte offenbar diesen inneren Zusammenhang im Auge, wenn er zu sagen pflegte, daß die Gründung des Deutschen Reiches und die Gesamtausgabe der Werke *Bachs* seine beiden größten Erlebnisse seien. — Des jungen, offenen, freien, von zartester, wie feurigster, helllichtiger poetischer Schwärmerei für *Bach* erfüllten *Robert Schumann* Begeisterung, die nun fortan dem Werke dient, konnte *Forkels* Enthusiasmus im Grunde nicht übertreffen, aber sie vermochte, namentlich unter den Künstlern, eine weiter und tiefer gehende Wirkung zu äußern. Ihm, dem Anwalte *Hector Berlioz*, dem Bewunderer *Franz Liszts*, bleiben *Bachs* Werke ein „Kapital für alle Zeiten“; vor manchen Stücken des Meisters „müssen sich alle Meister aller Zeiten in Ehrfurcht verneigen“. „Man wird mit *Bach* nie fertig“; „er ist einer der größten Schöpfer aller Zeiten“; „er, der uns samt und sonders auf dem kleinen Finger wiegt“. *Schumanns*, des feinen Aesthetikers und Kritikers „Methode“ offenbart sich uns wohlthuend in dem Sage seines „Denk- und Dichtbüchleins *Meister Raros, Florestans und Eusebius*“, das zumeist aus dem Anfang der 30er Jahre stammt:

„Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher an einander gerückt. *Beethoven* brauchte beispielsweise nicht alles zu studieren, was *Mozart* —, *Mozart* nicht, was *Händel* —, *Händel* nicht, was *Palestrina* —, weil sie schon die Vorgänger in sich aufgenommen hatten. Nur aus einem wäre von allen immer von neuem zu schöpfen, — aus *J. S. Bach!*“

Dieser Ton war sogar im stande, nüchternere Musiker zum Schwärmen zu bringen, wie wir dies bei *Moriz Hauptmann* wahrnehmen, der z. B., trotzdem er *Bachs* Aetus tragicus hinsichtlich der Architektur als „kurioses Monstrum ohne alle Gruppierung und Höhenpunkt“ bezeichnen zu müssen glaubt, — doch für die „wundervolle Innerlichkeit“ dieser Kantate, den „gänzlichen Mangel von Konventionellem“, den „alles durchdringenden, bestimmten und treffenden Aus-

druck“ beredte Worte findet. Von Moritz Hauptmann, dem gelehrten Theoretiker, fanden sich Brücken zu den Gelehrten überhaupt, die nun die Bewegung hauptsächlich aus dem Schwärmen ins energische Auffassen, ins deutsch-gründliche Arbeiten überführen sollten. Namentlich des bedeutenden Archäologen Otto Sahn Musikenthusiasmus, Ueberblick, kritischer Scharfsinn und — Engherzigkeit sollten wie Mozart, so auch Bach ausgezeichnet zu statten kommen. — So konnte hundert Jahre nach des Meisters Tode, im Juli 1850, ein Aufruf zur Herausgabe seiner gesammelten Werke erlassen werden. Wenn wir die Unterzeichner dieses Aufrufs überblicken: neben musikalischen Männern, die von Hause aus Professoren, praktische Juristen, Theologen u. dgl. waren, Musiker von der strengsten Observanz bis zum genialen Haupte der sogenannten Fortschrittspartei in Weimar, so gewinnen wir hieraus heute noch die Ueberzeugung, daß es sich für jene Zeit schon um ein in seiner Größe erkanntes deutsches Werk handelte. Natürlich liebten die meisten von ihnen ihren Bach in ihrer Art, und da suchte wohl jeder etwas andres bei ihm, aber sie glaubten alle an ihn, er war ihnen wenigstens die Summe des musikalischen Könnens. Franz Liszt, der nicht etwa bloß der lebenswürdige Subskribentensammler für Bach an den Höfen war, der vielmehr auch durch seinen Schüler Hans von Bülow schlechthin die Klavierschule des Bachspiels gestiftet hat, der sich später von den Leipziger Freunden öfters „einige kontrapunktische feste Burgen“ Bachs im Konzert ausbittet, den es von den „Dreiklängen Händels nach den kostbaren Dissonanzen der Passion, der H moll-Messe und andern Bachschen polyphonen Spezereien drängt,“ dem es in seiner mehr ins große Allgemeine gehenden Auffassung des religiösen Bekenntnisses wohl auch passiert, daß er seinen Bach mit Palestrina, Orlandus und Beethoven zu den Gipfeln der heißgeliebten katholischen Kirchenmusik rechnet, — er drückt das genial aus, wenn er Bach „den heiligen Thomas von Aquin der Musik“ nennt.

So ward es denn möglich, daß gegen Ende des Jahres 1851 der erste Band der Bachausgabe erscheinen konnte und zwar in Leipzig, dem gleichzeitig ein Chorfeldmarschall im Sinne des alten Leipziger Kantors, wie des jungen Weimarer Hofkapellmeisters erstehen sollte. Karl N i e d e l dürfte als derjenige der Bachchordirigenten jener Zeit zu bezeichnen sein, dem es im Gebiete der großen Chorwerke gelang, die Bachbewegung auf das große Publikum zu übertragen. Er hat nicht nur mit seinem Chore an Bach „fleißig geübt“ wie der alte Zelter mit seiner getreuen Singakademie, und andere, sondern er war vermöge seiner Stellung zur großen Kunst seiner und unsrer Zeit auch im stande, Sänger und Hörer des urgewaltigen Geistes Hauch verspüren zu lassen. Der Geist aber macht lebendig!

Von den Arbeiten, Mühsalen, Opfern, Verdrießlichkeiten des Direktoriums und der Mitarbeiter der „Bachgesellschaft“, die da, mit ebensoviel Scharfsinn als Geduld, mit ebensoviel Begeisterung und Liebe als Zähigkeit und Eigensinn begabt, berufen waren, den an allen nur erdenklichen Orten verstreuten, in oft räthelhaften Formen versteckt ruhenden Schatz zu heben und zugänglich zu machen, von dieser monumental dastehenden Arbeit wollen wir hier nicht weiter sprechen. Man mag dieses, wie den ganzen Verlauf der Bachbewegung in dem auch separat in Leipzig erschienenen sehr eingehenden und umsichtigen Bericht Hermann Kreyßmars nachlesen. Die Begeisterung und Arbeitskraft der Mitarbeiter überwand

alle Schwierigkeiten. Unter den Mitarbeitern seien hervorgehoben: Friedrich Wilhelm Rust und der ausgezeichnete, phantasievolle Bachbiograph Ph. Spitta, der sich nur leider manchmal anscheinend mehr als nötig von der sozusagen offiziellen Berliner Kunstatmosphäre beeinflussen ließ. Die Ausgabe gefährdender war die wechselnde, nie völlig auf entsprechende Höhe gebrachte Subskribentenzahl, obwohl hier auch das Ausland sich stark beteiligte. Man mußte sich da oft trösten mit dem wahrhaft deutschen Idealismus einfacher Organisten, Kantoren und Schullehrer, die oft keine Entbehrungen scheuten, um in den Besitz der Schöpfungen des „Gottvaters“ der Musik, wie ihn Beethoven nannte, zu gelangen.

Seit dem Beginne des Jahres 1900, also erst 150 Jahre nach des Meisters Tode, liegt die fast 60 Foliobände füllende erste Ausgabe seiner Werke (Leipzig, Breitkopf und Härtel) vor, die freilich nur eine Gesamtausgabe der uns erhalten gebliebenen Werke bedeutet, die aber doch — auch schon rein äußerlich — ganz außerordentlich stattlich ist und in Anbetracht dieses Reichtums, auf den man anfänglich nicht zu hoffen wagte, uns mit Dank gegen den erfüllt, der seine schützende Hand legte auf diese seine Ehre und Deutschlands Ruhm ewig verkündenden Werke, deren Komposition der Meister häufig mit einem J(esu) j(uva) begann und stets mit einem S(oli) D(eo) G(loria) beschloß.

Als unermüdblicher, hingebungsvoller Bearbeiter Bachscher Werke im Sinne der Mozartschen Orchestermittel hat sich Robert Franz Verdienste erworben.

Damit der so großen ernsten Sache auch die heitere (aber im Grunde doch recht betrübliche) Seite nicht fehle, hat man sich's jüngst in Leipzig ein ziemliches Stück Verstand und Phantasie kosten lassen.

Man hat sich — nach fast anderthalb hundert Jahren — den Platz von J. S. Bachs Grab, aus mancherlei Särgen seinen Sarg und aus den darin enthaltenen traurigen Resten ehemaliger menschlicher Schönheit und Kraft die Gebeine und den Schädel des Meisters zusammengedichtet. Um den Schädel dichtete man sodann mit Hilfe einer wissenschaftlichen Methode Fleisch, und ein Bildhauer setzte das Ganze in Musik. Die so gewonnene Büste mag vielleicht hinsichtlich der Verücke unanfechtbar sein. Im übrigen müssen wir aber doch entschieden ablehnen, die gemittlich jovialen Züge dieser neuen Büste als äußeren Ausdruck und als Wohnstätte des Bachschen Genius anzuerkennen. Es gehört eine große Unversfrorenheit dazu, diese Leipziger Schöpfung neben oder über unsre authentischen alten Bachbilder, wie das von Hausmann, zu stellen, das sich schon in den durchdringenden lebhaften Augen als das Bildnis eines Meisters von der Art Bachs ausweist. Auch die von Donndorf modellierte Statue vor der St. Georgskirche in Eisenach ist mit einem wirklichen künstlerischen Feingefühl und Erfassen von Bachs Wesen ausgeführt, wenn sie auch vielleicht in den Zügen und der ganzen Haltung zu sehr jenes Moment betont (und es spielte gewiß in unsres Meisters Leben eine Rolle!), welches H. Wagner in den schönen Worten andeutet: „Das waren hochbedürft'ge Meister, Von Lebensmüh bedrängte Geister!“

Hätten die Leipziger sich doch gegen den lebenden wie toten Meister anständiger benommen! Am 28. Juli war Bach gestorben, am 29. wurde vom Rat bereits der Nachfolger ernannt, wobei an Stelle eines Nachrufs an den Toten die hämische Bemerkung vom Bürgermeister gemacht ward, man brauche jetzt keinen „Kapellmeister“ (welchen Titel Bach besaß), sondern einen „Kantor“.

Hätten sie doch nicht die Witwe hungern lassen, der sie das ordnungsgemäß nachgesuchte Gnadengehalt eines halben Jahres vorenthalten und dafür eine lumpige Summe als „freiwillige Beihilfe“ verabreichen, der sie später Musikalien aus dem Nachlasse ihres Gatten großmütig abnehmen und die hiefür ausgesetzten 40 Thaler noch mit der „Dürftigkeit“ der Witwe motivieren, die sie dann schließlich auch als „Almosenfrau“ sterben lassen.

Hätten sie ferner nicht die jüngste Tochter des Meisters, Regina Susanna, der öffentlichen Mildthätigkeit ausgeliefert, für die aus dem Bach fernestehenden Wien eine mehr als doppelt so große Summe als aus Leipzig gespendet wurde, für deren Vorteil der edle Beethoven zartfühlend einige seiner neuesten Werke bei Breitkopf und Härtel herauszugeben versprach.

Wenden wir unseren Blick hievon traurig ab. Und lassen wir ihn sodann schweifen über den Lebensgang des Meisters, über die „Widrigkeit“, wie er selbst sagt, Raubigkeit, Enge der Verhältnisse, unter denen dieser Genius an seinem Lebenswerke schuf, und heben wir unseren Blick auf zu den heute noch lange nicht enthüllten Wundern seiner Kunst, — wem würde da nicht die tiefe Wahrheit des Chamberlainschen Satzes klar: Außerlich begrenzt, innerlich grenzenlos!? Ja, der äußerlich in einer enge begrenzten Welt lebte, er schuf sich und uns unermessliche Reiche in der idealen Welt! Es giebt in unsrer Kunst wenig, was Bach nicht schon mit meisterhaftem Gelingen versucht hätte, vieles, was man beim späteren Ausbau unsrer Kunst hat vorläufig unbenützt liegen lassen. Bach ist nach Beethovens Ausspruch ein „Meer“, — das ungeheure Meer, das die alte, — durchaus noch nicht abgestorbene — Welt unsrer Kunst mit der neuen, frisch aufblühenden verbindet, jene im Goldglanze der untergehenden Sonne magisch widerspiegelt und diese mit befruchtendem Regen erquickt. Wo gäbe es Formen in der alten Kunst, die er nicht ihrer höchsten Vollendung entgegengeführt, indem er sie sich zu kostbaren Gefäßen seines alle Höhen durchmessenden Geistes umschuf? Wer wäre reicher an Formen und Ausdrucksmitteln als er? Bei wem wäre ein wahrerer, reicherer, tieferer Inhalt zu finden? Es sind nicht allein viele Gebiete der Kunst uns durch ihn erobert worden, er hat sie auch alle befruchtet in einem deutschen Sinne. Selbst in der dramatischen Musik ist er uns mehr als ganze Versuchsperioden deutscher Kunst, die da der italienischen Oper tributpflichtig blieb. Stecken nicht in seinen Passionsmysterien ungleich edlere und echttere Keime unsrer wahren dramatischen Kunst, lebt nicht beispielsweise in seiner „Bauernkantate“ wahrhaftigerer deutscher Singspielgeist als in sämtlichen Unternehmungen der alten Hamburger Oper? In der wahrhaftigen, aus dem Geiste der deutschen Sprache und aus tiefster Empfindung herausgeborenen Deklamation seiner Recitative und namentlich jener älteren Recitative mit reicher harmonischer Grundlage, welche ausdruckvollste Melodik des Orchesters mit eindringlichster Deklamation der Singstimmen verbinden, — in diesem Punkte, wie in manchen anderen, weist der Thomaskantor direkt hinüber auf den Meister von Bayreuth.

Der Führung des Meisters von Bayreuth werden wir uns auch anvertrauen, wenn wir heute uns anschicken, uns in die Ideenwelt des Thomaskantors zu versenken. Wir gedenken dabei jenes Schumannschen Wortes, wonach ein Meister ein Stück eines anderen, Geist von seinem Geist, ist. Wir sind dabei getragen von der untrüglichen Empfindung, daß wir Deutsche in einem höchsten Sinne geistig daheim sind, gleicherweise, wenn wir die ersten Takte der Matthäus-

passion vernehmen, wie wenn die ersten frischen, schwellenden Töne der Beethoven'schen Eroica an unser Ohr schlagen, wie wenn die alte deutsche, geradezu Bach'sche Energie unseren Herzschlag belebt und reguliert mit den ersten Accenten des Meisterfingervorspiels. Ja, die Meister seien unsre Führer zu dem Meister, dem Urquell unsrer großen deutschen Kunst, und nicht etwa eine „historisch-kritische Methode“, die stets Gefahr läuft, sich an Neußerliches zu halten und sich darin zu verlieren. Die heute weithin strahlende heilige Flamme unsrer großen deutschen Kunst wird uns auch die edlen Züge unsrer Meister erhellen und uns blicken lassen in sein tiefes blitzendes Auge, wenn etwa die ungewohnte modische Tracht der Berücke uns seine Züge beschatten oder verdunkeln sollte.

Doch dieses Versenken in die ernste und ernsteste Kunst ist kein so einfaches Ding. Wir wissen, in welchem Gegensatz zur Welt sich unsre großen Meister befanden, zur Welt, die, wie Richard Wagner irgendwo sagt, meist nur Zerstreuung will, nicht aber Sammlung. Alle unsere großen Meister setzen ernste Sammlung voraus, wenn sie uns das Heiligtum ihrer Kunst erschließen sollen. Und selbst unter den Großen begegnen wir wiederum einer verschiedenartigen Auffassung des Kunstideals und dementsprechend einer verschiedenartigen Betätigung ihrer Kunst. Den Größeren unter ihnen ist die Kunst eine Religion, ein unsäglich heißes Bemühen, ein Leben und ein Sterben um und für eine höchste Idee, und ihre Werke sind der feste Fels, an dem eher oder später jede etwa ausschließlich unter der Flagge des ästhetisch Schönen segelnde Kunst zerfällt.

Zu diesen Größten gehört unser Meister.

Philipp Wolfrum. *W*



